NEUE FRANZÖSISCHE MALEREI

NEUE FRANZÖSISCHE MALEREI

AUSGEWÄHLT VON

HANS ARP

EINGELEITET VON

L. H. NEITZEL

VERLAG DER WEISSEN BÜCHER · LEIPZIG

ZUM GELEIT

DIES Buch einigt keine orientierenden Blätter, die möglichst viele Bekanntschaften vermitteln oder auffrischen sollen. – Als Parade der »Modernen« wäre es gar zu gering und unvollständig. – Es versucht einen Querschnitt des wesentlichsten nachimpressionistischen malerischen Kunstschaffens zu geben, mit wissendem Auge die Jetztzeit schon historisch zu fassen, wirkende, lebende Künstler als geschlossene Glieder der Entwicklungsgeschichte einzureihen.

Wie ungeheuer kühn erscheint das zu einer Zeit, da der meisten Augen noch halb geblendet von den Erscheinungen blinzeln! . . . Es scheint. – Wem aber die große Relativität alles Seins einmal aufgegangen ist, der wird ruhig äußern:

Der Wert eines Urteils hängt vom Grade der Lebendigkeit des Wertenden ab. (Lebendigkeit – nicht Aktivität!) Wer die meisten Wesens- und Lebenselemente seiner Zeit geschürft und geprüft hat, der wird wohl der lebendigste Mensch sein. Der wird am ehesten in der zart pathetischen, etwas abgekühlten Geste des historischen Urteilers auftreten können, da in ihm die Dinge schon geeinigt ruhen, worüber die aktiv Lebendigen noch erregt polemisieren. Er hat für seine Person die Distanz zu den Dingen gefunden, die Wertkurzsichtige von der Brille der Zeit erhoffen. Er selbst muß über den Glauben an den Wert der zeitlichen Distanz lächeln, denn tausendjährige Dinge erregen ihn oft so lebhaft, ja, scheinen ihm vielleicht lebendiger, als hundert über eine neue Doktrin streitende Menschen um ihn. Er wird mit einer Gebärde, die das Bewußtsein aller Relativitäten zu erkennen gibt, sagen: »Sind es nicht die Dinge, die historisch sind? Sie sind und bleiben so lange historisch – oder sagen wir: lebendig wertvoll –, wie sie sich auf den ewig gleichen Kern des Lebens beziehen, den auch ich in mir trage, geläutert und rein durch vieles heiße und unerbittliche Bemühen... Alle Doktrinen und Lehren erscheinen wertlos ohne diese Beziehung, nur sie scheint an den Doktrinen wertvoll.«

■ ■ ■

Wie die Legenden eines Heiligen sind die Gemälde von *Henri Rousseau.* Kann man sich einen Würdigeren denken, um mit ihm eine Mappe moderner Künstler zu eröffnen? Wo könnte man einen Maler von reinerer Trieberfüllung finden, als ihn? Alles, was Rousseau seelisch ergriff, kristallisierte sich auf seinen Bildern. Sein Malen war eine ewige Mutterschaft, die selbstsüchtig und naiv alle Werke

ausschließlich mit seinen Qualitäten, seinen Sehnsüchten und Träumen füllen wollte, ohne an erhabene und große Vorbilder zu denken, ja, ohne sie zu kennen. Das ist einzig, daß ein Stilwille aus Kreisen, denen man Sous-Stücke, vielleicht auch kleine Silbermünzen in die Hand drückt, so ungebrochen und unbeeinflußt, so unerbittlich, so autochton gewachsen ist, sich so treu geblieben ist, ohne je mit der geringsten Geste zu hochstapeln. Uns scheint Rousseau der primitive Zustand einer hohen Klassik (vielleicht kommender Zeiten). Er ist die Inkarnation einer höchsten Klassik der Kreise, aus denen er kam, die er himmelhoch überragt, ohne sie je zu verleugnen oder zu verlassen. Er war der auserlesene Arme, über den die Malerei nicht anders kam, als über Heilige das Wort Gottes.
Abbildungen: 1. Selbstbildnis. 2. Urwaldlandschaft.

■ ■ ■

Die Planeten, Trabanten der Sonne, und die Kunst, die Trabantin des Lebens, müssen unter dem gleichen ehernen Gesetze stehen. Ewig kreisen sie beide in Ellipsen um ihren einen Brennpunkt, der selbst in unaufhaltbarer Bewegung dem Unbekannten zustrebt, kreisen mit wechselnder Geschwindigkeit, je näher dem Brennpunkt, desto schneller. Wohl uns, die wir während eines Perihels leben durften.
Von den Künstlern, die die Kulmination bilden, steht wohl *Henri Matisse* in höchster Stellung. Es ist, als wäre der ganze lange Weg, der zu ihm führt, in ihm leicht und hell geworden. Mühsam geschaffene Werte vergangener Zeiten erstehen bei ihm in müheloser Selbstverständlichkeit. Mit dandyhafter Sicherheit waltet er seines Reichtums — und verwendet ihn doch mit der Frömmigkeit und dem Glauben eines Kindes. Nur seine große Lebendigkeit konnte diese sich so widersprechenden Wesensteile, in denen seine Verkettung mit Vergangenheit und Zukunft liegt, zu solch vollendeter Einheit zusammenschweißen. Sie birgt seine Stilprägung, birgt seine Stilaufgelöstheit.
Abbildungen: 3. Blumen. 4. Bildnis. 5. Studie zur Musik. 6. Marokkaner.

■ ■ ■

Als die Zeiten der Malerpsychologistik mit ihren Seelenergründungen à la Lehn- und anderen -bachen älter wurden, klärte sich das Verhältnis der Maler zur Psychologie. Das ziellose photographische Ausdeutenwollen aller geheimnisvollen Qualitäten des Individuums, mit seiner Kunstferne und seinem Schmucke fremder Federn, wich dem Streben nach dem Typus, dem wir in der ganzen vorkubistischen modernen Malerei beinahe direkt proportional zur Qualität des Bildes begegnen. Es setzte durchaus nicht zaghaft ein, doch nirgends klingt es machtvoller und klarer als bei Matisse oder van Dongen.

Man findet *Kees van Dongen* in der gleichen Bahn wie Matisse, nur, daß er kein so großes Segment bestreicht. Er spezialisierte sich, — vielleicht aus 〈instinktiver〉 Erkenntnis seiner geringeren Vitalität — wo der andere universell blieb. Er kürte zu seines Lebens Sonne die unerhörte Mondänität der Stadt Paris, die wie ein bestrickendes Parfüm aus seinen Bildern atmet. Ihm ist das Leben ein großes Varieté voller Wunder, zu dessen künstlerischem Regisseur er berufen ward.

Abbildungen: 7. Ein Paar. 8. Spazierritt auf Eseln. 9. Badende.

▪ ▪ ▪

So sehr sich das Gefühl auch sträuben mag, mit der alten Nationalhymne der modernen Malerei zu beginnen, es muß doch sein:

Ein Bild ist ein Gegenstand, ein Ding, das seinen Wert in sich trägt. Dieser innere Wert hängt durchaus nicht von Zuständen 〈momentlangen oder längeren〉 ab, die vor dem Bilde in der Erscheinungswelt, der Natur, vorhanden waren. Das Bild selbst ist ja ein Zustand, und zwar im Gegensatz zum Naturzustand, ein Kunstzustand. Darf man von beiden etwas verlangen, so ist es, aufrichtig zu sein. Die Natur soll also natürlich, und die Kunst künstlich sein 〈was durchaus nicht gekünstelt ist〉. Wohl kann ein Naturzustand zum Kunstzustand werden, doch nie, ohne ganz anderem Wertmaße zu verfallen. 〈Das Wesen jeder Arbeit ist ja Wertverschiebung — und keiner mehr, als der schöpferischen, künstlerischen.〉 So wenig man demnach das Können eines Musikers an seiner Fähigkeit im Tierstimmenimitieren erkennt, so wenig wird man den Maler nach seiner Genauigkeit als Naturimitator werten. Die schöpferische Kraft beim Umwerten, das wird das Entscheidende beim Urteil sein.

Zwei Wege des Umwertens bieten sich grundsätzlich dem Künstler dar, die beide zu den guten wie den schlechten Werken führen.

Der eine, weiblicher, frommer, weitet sich *vor dem Objekt* 〈geht von einem Objekte aus〉. Sein Ursprung ruht im Nachahmungstrieb. Er ist analytisch und strebt dem tiefsten Wesensgrund der Dinge nahezukommen.

Der andere, männlicher, an sich schöpferischer, entquillt der *Vorstellung* 〈die nur leider ein synthetisches Gewächs ist〉. Er ist vom Wollen und vor allem, von der Kraft des Künstlers abhängig und scheint am absolutesten sein Ziel erreichen zu können.

Man mag diese prinzipielle Scheidung als fast zu fein empfinden, namentlich für

die bildende Kunst, deren Fundament, mehr als einer anderen, auf dem Kompromiß der Triebarten mit dem Material ruht. Der eherne Zwang des äußerlich Handwerklichen mußte ja das Innerliche ⟨Geistige⟩ trüben, wenn nicht gar töten. So sahen wir allgemein den im Urkompromiß geschwächten — man nennt das auch: geübten — Trieb beide Wege gleichmäßig beschreiten, bei aller Einzelauflehnung mit solch unerschütterlicher Gleichmäßigkeit, daß diese Unklarheit, an der so viele Malerinstinkte litten, Tradition wurde, deren Heiligkeit niemand zu betasten wagte.

Aber unserer Zeit ging dieser Zwiespalt auf, erst sie schuf Maler, die den ungeheuren Mut fanden, sich hiermit auseinanderzusetzen. ⟨— — Das ist die Zeit, der kurzsichtige Leute den Vorwurf der Stillosigkeit machen, weil sie in inbrünstigem Streben nach Reinheit und Gesundheit die alten modrigen Bestände vergangener Zeiten aufräumt und desinfiziert! — —⟩

Die hellsichtig zuerst diesen Riß im Fundament der Malerei klären wollten, waren vor allem Dérain, Picasso und Braque. Und ihre ersten Werke aus dieser Zeit trugen ihnen den Spottnamen »Kubisten« ein.

■ ■ ■

Welches also ist die Tat der ersten Kubisten?!

⟨Das Wesen einer guten Malerei war in der Kraft der Umwertung erkannt worden.⟩

Sie prüften das Wesen der Umwertung, fanden sie kostbarer, je schöpferischer sie war, je stärker sie gegen das Naturobjekt revoltierte ⟨sie kunstvoller, je naturferner⟩.

Sie erkannten, daß der vieltausendjährige Tanz der Malerei vor der Erscheinung des Objekts trotz aller starken internen Gegenströmungen eine einseitige, feminine Bewegung war, der man eine starke, autochtone, durchgeistigte Männlichkeit gegenüberstellen müsse, um das Gleichgewicht vor der Ewigkeit herzustellen.

Wie vorher das Körperliche Zentrum jeder Betätigung war, so sollte fortan das Geistige im Mittelpunkt jeden Schaffens stehen. Zum erstenmal erwachte die Sehnsucht nach einer »absoluten Malerei«.

Als diese Maler den Weg zur Entkörperlichung ⟨Vergeistigung⟩ ihrer Kunst betraten, stiegen sie zuerst in den uralten Heilquell der Malerei: die Geometrie. Doch zeigten die sonnigen Bassins der Longimetrie und der Planimetrie, von denen bisher alle Heilerfolge kamen, nicht mehr die Zugkraft wie früher. Zu kurz schien diesen Künstlern die jeweilige Genesung gewesen zu sein. Und sie wollten in heißer Sehnsucht absolut gesunden. All das Unaussprechbare, worum tausende von Generationen in den zwei Dimensionen vergeblich gerungen hatten, mußte sich bei

Verwendung der dritten intuitionreich formulieren. So trieb es sie zum grottenreichen, tiefgründigen Becken der Stereometrie, das, in einem sanften Lichte, sich voller Wunder vor ihnen auftat.
Aber sie wollten ja Schöpfer sein! So durften sie, um sich nicht zu verlieren, kaum in die Wunder dieser Grotten eindringen. Sie blieben am Rande und begnügten sich mit den einfachsten stereometrischen Formen, von denen der Kubus, als eine der gebräuchlichsten, ihnen rasch zu ihrem Namen verhalf.

■ ■ ■

Der Kubisten erster Vorstoß nach der absoluten Malerei war eine sehr gewissenhafte Entkörperlichung. Sie entkleideten die Körper ihres Erscheinungswertes und suchten sie auf ihre absoluten stereometrischen Formen zu reduzieren, wobei sie bald mehr das Ganze, bald mehr die Einzelheit berücksichtigten. Ihr großer Ernst erlaubte ihnen nicht, dem Problem von einer anderen Seite nahezutreten, als der, die in ihren gediegenen Kenntnissen des Handwerklichen und der Formen der Malerei ein sicheres Fundament hatte. Was die geistige Triebkraft der Bewegung verschleierte, stütze die Sicherheit und Stetigkeit ihrer Entwicklung. Sie fand Anhänger. Einige, die sie mehr oberflächlich, physisch, andere, die sie mehr innerlich, psychisch, ausbauen halfen. Bald konnte man einzelne Gruppen unterscheiden, deren Bestrebungen – wenn ich nicht irre – Guillaum Apollinaire als erster formulierte. <Dieser außerordentlich feinfühlige Schriftsteller, dessen, trotz mancher Relativitäten, grundlegendes Werk »Les Peintres Cubistes« jedem empfohlen sei.>
Seine Unterscheidungen sind kurz folgende:

1. Physischer Kubismus, der neue Gebilde mit Formelementen der Erscheinungswelt <quasi nach der Natur> schafft.
2. Wissenschaftlicher Kubismus, der neue Gebilde mit Formelementen malt, die nicht in der Erscheinung, sondern im Wissen fundamentiert sind.
3. Orphischer Kubismus, der neue Gebilde mit aus des Künstlers Phantasie geborenen und nur ihr entlehnten Formelementen schafft.
4. Instinktiver Kubismus, der als Vorhof des Kubismus angesehen werden mag, doch von ihm durch die Pforte der Erkenntnis abgeschlossen ist. <Also kein Kubismus ist!>

Dem Problem der absoluten Malerei, das wir als zielbestimmend für diese Bewegung erkannt haben, treten natürlich nur der wissenschaftliche und der orphische Kubismus nahe.

■ ■ ■

Absolute Malerei... Gegenstandslose Malerei...

Uns, die wir so bedingt sind, die wir uns so lächerlich relativ fühlen, was sagen uns diese Worte? Wollen sie besagen, daß hier eine Malerei ohne Objektsvorstellung im Werden ist?

Nein, durchaus nicht!

Die neue Malerei verbannt nur die Erscheinung des Objekts. Statt ihrer soll eine individuelle Objektsvorstellung in der Kunst platzgreifen, die, rein im Künstler gewachsen, ihm zum Ausdruck seiner allereigensten, innersten Gedanken und Phantasiegebilde dienen soll.

Ist dies möglich?

Ja — und nein!

Absolut ist es schon aus dem Grunde der Materialabhängigkeit des Individuums unmöglich. Und will man diesen Urkompromiß durch Verwendung echten Materials (Kalk, Mörtel, Gips, Stoff, Papier etc. etc.) umgehen — wie es einige strenge Charaktere der wissenschaftlichen Abteilung taten —, so begeht man den viel schwereren Fehler, daß man eine Transfusion mit artfremden Dingen vornimmt, was natürlich zum Tode der Malerei führen muß... An einen Urkompromiß ist jedes Schaffen gebunden.

Aber relativ ist es möglich.

Selbstverständlich kann ein Künstler von starker Persönlichkeit, ohne an irgend ein Objekt der Erscheinungswelt, der Wirklichkeit, zu denken, für sich die Formen prägen, die der durch nichts gehemmte, absolute Ausdruck seiner heiligsten Empfindungen in dem Material sind. Nur wird er im Aufbau seines Werkes, das in ihm seinen Anfang und sein Ende hat, eine feine mathematische Gleichgewichtsverteilung walten lassen müssen, die selbst dann, wenn die Schöpfung ungelöst erscheinen sollte, von seinem bewußtem Walten Zeugnis ablegt. (Aber sie soll eigentlich nie ungelöst erscheinen!)

Und nun die andern, die Außenstehenden, werden sie diese Formen verstehen können? Wir sind allzumal so synthetische Gewächse, daß jeder von uns schon seine ureigensten und verborgensten Empfindungen und Gedanken in andern laut werden oder widerhallen hörte. Leute von gleicher Kultur haben ziemlich gleiche Verhältnisse zu den Dingen. Künstler reden nie zu »Fremden«, immer zu Verwandten. Je klarer der Ausdruck eines Wollens ist, desto überzeugender wirkt er.

■ ■ ■

Dies ist einiges Prinzipielle über den Kubismus. Er ist der stolze Weg einer erhabenen Klassik, die sich auf geistig monistischer Grundlage aufbaut. Das ist seine Größe und sein Fall. Zu erhaben ist er für uns Menschen, die wir auf jedem Schritt an Kompromisse gebunden sind. Wir dürfen uns nicht weit von dieser Erde entfernen, ohne zu erstarren. Auch unser »zweites Gesicht« ist mit dem Magen und dem Geschlecht gewachsen, verwachsen.

Und dennoch möchte man jeden ernsten Künstler, der das Streben nach Großem hat, der von einer Neuklassik der Malerei träumt, in seine Gefolgschaft bitten. Nirgends erkennt man seine Relativitäten besser, als wenn man um das Absolute ringt. Erst, wenn man seine Grenzen kennt, kann man seine Fähigkeiten restlos verwerten.

▪ ▪ ▪

Wie steht es nun mit den Künstlern, die unter dem Banner des Kubismus kämpfen? Sind sie die rechten Streiter dieses erhabenen Formproblems? Haben sie konsequent den Weg verfolgt, der sich ihnen voller Mühen darbot?

Nehmen wir als Musterbeispiele seinen »Erfinder«, André Dérain, und seinen Mitbegründer Pablo Picasso, der zugleich seine stärkste und reichste Erscheinung ist Bewundernswert glitten beide auf den Bahnen der Form-Entmaterialisierung (Vergeistigung) dahin. Doch trennten sich schon hier ihre Wege.

André Dérain, der weichere, zärtlichere, wurde angesichts des Absoluten fahnenflüchtig. Seine schmiegsame Natur sehnte sich nach dem Spiel der Erscheinungen zurück, das ihm nun, als Wissendem, der seine Grenzen erkannt hat, doppelt lieb und wertvoll schien. Ihm waren die unausbleiblichen Kompromisse schon auf dieser Wegstrecke aufgegangen, die sich an jeden menschlichen Schritt heften. Er kehrte zurück, nicht reumütig, gereinigt!

Aber stolz und kühn schritt *Pablo Picasso* zu neuer Formprägung. Er kämpfte mit einer solch unerbittlichen Hitzigkeit, mit solchem Elan, daß er der Grenzen nicht achtete, die ihm als Maler gezogen waren. Ein enthusiastisches Wollen hielt ihn auf der Bahn, die er beschritten hatte.

Als er sie betrat, verließ er eine reiche schöne Arbeit, die für ihn erschöpft war. Das Neue, das sich unberührt vor ihm auftat, war ihm grenzenlos in allen Möglickkeiten.

Dinge, die ihm einst in einfaltreicher lyrischer Frömmigkeit gewachsen waren, schafft er nun in einem dramatischen Ringen, das durch Widerstände und Eroberungen von Formen ein ungeahnt reiches und vielgestaltiges Leben enthüllt. Der Reichtum seines Wissens um die Formen eines Objekts erweitert sich und läßt ihn immer

phantasievollere und phantastischere Kreise ziehen. Und dennoch wankt er kaum vom Objekt. Er beginnt Historienmaler des Objekts zu werden. — — — Das war der verfänglichste Kompromiß, den er vor dem Absoluten schloß.

Picasso muß die dumpfe Empfindung eines Kompromisses gehabt haben. Doch suchte er ihn nicht in sich, er glaubte ihn im Material der Malerei zu entdecken, das, — was Farbe anbelangt — ja mit der Form nichts zu tun hat... Die ungelösten Harmonien seines Inneren, die unbefriedigte Sehnsucht nach der absoluten Form, glaubte er durch Verbesserung der Materialechtheit erlösen und befriedigen zu können. Erst durch eine scheinbare — bei Verwendung materialgemäßen Werkzeugs, dann, durch eine absolute — bei Verwendung echten Materials.

Aber das Neue, das hierbei entstand? — Zeugt dies von einem hohen, gereinigten Künstlerschaffen, Übermenschenschaffen? Sind das die Formen, schwellend von Persönlickkeit, Idealismus und vertieftem Gefühl, nahe der absoluten, geistigen Form des Schöpfers?

Vielleicht! — Doch können sie auch der Ausdruck eines Mutes sein, der nicht mehr zurückzukehren wagt, der in großer Geste das Haus vermeidet, worin er eine glückliche Jugend verlebt hat. —

Und weitgeöffnet steht das Haus zum Empfang für jeden, der nur in ihm wohnen will! —

Abbildungen ⟨von André *Dérain*⟩: 10. Fenster nach dem Park. 11. Landschaft.

Abbildungen ⟨von Pablo *Picasso*⟩: 12. Männerkopf ⟨1904, Kahnweiler⟩. 13. Dame im Hut ⟨1910, Kluxen⟩. 14. Der Dichter ⟨1911, Uhde⟩. 15. Mädchenkopf ⟨1913, Kahnweiler⟩.

Die Abbildungen 1—9 sind nach Photo Procédé Druet, 10—15 nach Photo Procédé Kahnweiler hergestellt und mit ihrer Erlaubnis gedruckt worden. Nr. 13 wurde mit gütiger Erlaubnis von Herrn F. Kluxen reproduziert.

GEDRUCKT BEI
POESCHEL & TREPTE
IN LEIPZIG

BILDER



1. Henri Rousseau · Selbstbildnis



2. Henri Rousseau · Urwaldlandschaft



3. Henri Matisse · Blumen



4. Henri Matisse · Bildnis



5. Henri Matisse · Studie zur Musik



6. Henri Matisse · Marokkaner



7. Kees van Dongen · Ein Paar



8. Kees van Dongen · Spazierritt auf Esel



9. Kees van Dongen · Badende



10. André Dérain · Fenster nach dem Park



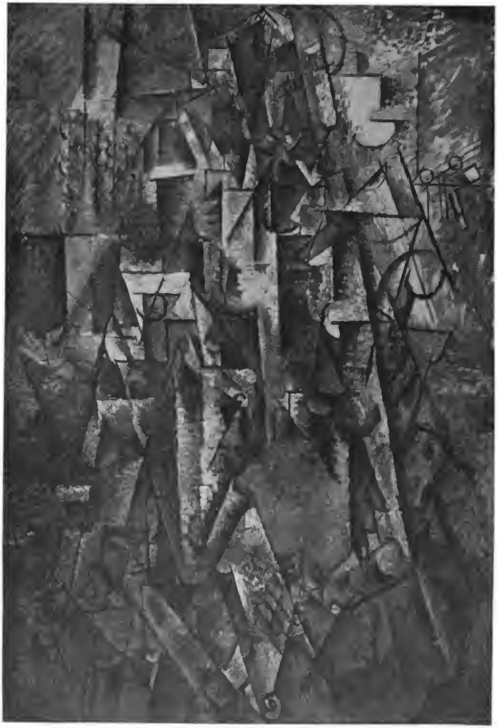
11. André Dérain · Landschaft



12. Pablo Picasso · Männerkopf



13. Pablo Picasso · Dame mit Hut



14. Pablo Picasso · Der Dichter



15. Pablo Picasso · Mädchenkopf